

**Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der
Gesellschaft für Musikforschung**

Weimar 2004

410 LP A3000 W422.2004-2

Musik und kulturelle Identität

Band 2: Symposien B

Herausgegeben von Detlef Altenburg
und Rainer Bayreuther



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Gesellschaft für Musikforschung, die Landgraf Moritz-Stiftung Kassel und die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Herausgeber haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Gesamtregister und Autorenverzeichnis finden Sie am Ende von Band 3.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Einbandgestaltung: <i-D> internet + Design GmbH & Co. KG
Satz: Carola Trabert, Göttingen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza.
ISBN 978-3-7618-1837-4
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorbemerkung	1
--------------------	---

Musik in der Geschichte

Philipp Ther (Frankfurt/Oder): Einführung. Zum Verhältnis von Musik und Nationsbildung im 19. Jahrhundert	3
Celia Applegate (Rochester, NY): >Kenner<, >Liebhaber< and >Patrioten< in the Musical Culture of the Vormärz	13
Sven Oliver Müller (Bielefeld): >Geschmacklos?< Politische Deutungskämpfe im Londoner Musikleben des 19. Jahrhunderts	28
Gundula Kreuzer (Oxford): Störfaktor Leierkasten: Verdis <i>Requiem</i> und nationale Identität im deutschen Kaiserreich	37
Frieder Reininghaus (Köln): Die Funktion von Musik(theater) im europäischen Seelenhaushalt des 19. Jahrhunderts	46

Nationale Komponenten in der Musik des 16. Jahrhunderts

Michael Zywietz (Tübingen): Einführung	53
Nicole Schwindt (Trossingen): Wahrnehmung des Fremden und Konstruktion des Eigenen im deutschen polyphonen Lied	56
Thomas Schmidt-Beste (Heidelberg): Über >Nationalstile< in der Motette des 16. Jahrhunderts	64
Christian Bettels (Tübingen): Fortwirken oder Begründung einer lokalen Tradition? Die frühen Chansons Josquins	65
Jürgen Heidrich (Münster): Lokale Traditionen und >internationaler Stil< in deutschen Musikhandschriften um 1500	65
Klaus Pietschmann (Zürich): Bürgerstolz und Prophetie. Der florentinische Beitrag zu einer >musikalischen Nationsbildung< Italiens im 16. Jahrhundert	66
Michael Zywietz (Tübingen): »Chantres experts de toutes nations«. Nationales Gruppenbewusstsein und Chansonkomposition bei Josquin, Gombert und Lassus	73

Schrift – Kultur – Individuum

Cristina Urchueguía (Zürich) und Peter Niedermüller (Mainz): Einführung	81
Dorit Tanay (Tel Aviv): The >Word of God< and the Languages of Man. Systems of Rhythmic Signification and Cultural Identity in the Late Middle Ages	83

Oliver Wiener (Würzburg): Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts	90
Cristina Urchueguía (Zürich): Komponieren oder nicht – die Schrift als Faktor von >Komposition<	100
Peter Niedermüller (Mainz): Musikalische Analyse als Supplement der Notenschrift	111
Eero Tarasti (Helsinki): Do Semantic Aspects of Music Have a Notation?	120
Music, Race, and Culture	
Eileen Hayes (Denton, TX): Introduction	125
Eileen Hayes (Denton, TX): Music, Race, and Reformation. The »All-Inmate Airshows on the Air-Lanes of America«, 1938–1944	125
Elizabeth Amelia Hadley (Clinton, NY): »Marian Had Opened the Door ... I Kept it from Closing Again.«	126
Zoe Sherinian (Norman, OK): The Development of Dalit Consciousness through Tamil Christian Folk Songs: Global Implications	137
Deborah Wong (Riverside, CA): Taiko and Bushido: Modern Samurai at the Drums	138
Musikpädagogik – Bildung kultureller Identität?	
Birgit Jank (Potsdam): Einführung	139
Hermann J. Kaiser (Hamburg): Kulturelle Identität als Grenzerfahrung	140
Bernhard Hofmann (Regensburg): Was heißt >Kultur< in der Musikpädagogik?	148
Dorothee Barth (Hamburg): Was heißt >kulturelle Identität<? Eine musikpädagogische Auseinandersetzung mit einem provozierenden Begriff	158
Christian Rolle (Saarbrücken): Über das Verhältnis von ästhetischer Bildung und kultureller Identität in musikdidaktischer Perspektive	164
Birgit Jank (Potsdam): Grundsätzliche Strategien und methodische Wege des Umgangs mit (sich bildenden) eigenen und fremden kulturellen Identitäten der Schülerinnen und Schüler im Musikunterricht	172
Martin Greve (Berlin): Die Vermittlung türkischer Musik in Westeuropa. Identitätszuschreibungen und praktische didaktische Probleme	179

indicates the difference should be put there, but only according to the wish of the composer.)²⁰

Following Calella's observation, I suggest that Marchetus was taking a minimal first step here toward relocation of the source of authority in the field of writing music, allowing a partly formed authorial subjectivity to half emerge. His description of the relation between the very act of writing music and the process of composing can be seen as a miniature-portrait of the modern composer *in statu nascendi*. Marchetus' *Pomerium* was written during the transitional period in which the modern concept of authorship in literature was just budding. This is the period of Dante and Boccaccio, between tranquil medieval anonymity and individual authorship.

This presentation has thus offered merely an initial tentative interpretation of late medieval Italian notation as the inception of a new phase in the relation between the Word of God and the language of man.

Oliver Wiener (Würzburg)

Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts

Dem Forkel in Toms Bielefelder Hütte

Die folgende dreiteilige Skizze¹ zum Sujet >Schrift< als Problemstellung der Kultur- und Musikhistoriographie des 18. Jahrhunderts² geht der Frage nach, welche Probleme einer eminent schriftlichen Narration begegnen, wenn sie die Geschichte ihres eigenen Mediums schreibt, kurz, wenn Schrift Schrift beschreibt. Im ersten Teil versuche ich einen Umriss der Problematik >Schrift< im Rahmen der allgemeinen und speziell der anthropologisch-

20 Marchetus, *Pomerium*, p. 164.

1 Die geforderte räumliche Beschränkung erlaubt hier nicht mehr als einen äußerst verknappten Abriss. Eine ausführlichere Darlegung wird zu finden sein im fünften Kapitel (Historischer Text – historiographischer Transtext) meiner Würzburger Dissertation (2004): *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels »Allgemeiner Geschichte der Musik« (1788–1801)*, Mainz 2009.

2 Die einschlägigen Werke von Martini, Marpurg, Roussier, Blainville, Hawkins, Burney, Forkel etc. sind als bekannt vorauszusetzen und bedürfen hier nicht des raumgreifenden bibliographischen Nachweises. Zur Vertiefung der Übersicht sei empfohlen: Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik*, Leipzig 1792, Reprint Leipzig 1992, S. 14–30 (allgemeine Geschichte) und S. 30–224 (Spezialgeschichte).

technisch geprägten Historiographie zu geben, wobei ich mich auf Implikationen des präferierten entwicklungsgeschichtlichen Erzählytus' konzentriere und (einer Klarstellung von Jannidis folgend,³ dass nicht eine Geschichte oder Geschichte per se narrativ ist,⁴ sondern erst in einem medial repräsentierenden Rahmen narrativ gemacht wird) auf nicht selten problematische mediale Rückkopplungen oder Reduplikationen hinweise, denen Geschichtsschreibung der Schrift generell ausgesetzt zu sein scheint. Der zweite Teil illustriert Probleme bei der Anwendung des entwicklungsgeschichtlichen Erzählschemas⁵ auf Repräsentationen, die unter eine Darstellungspraxis fallen, die mit dem Wort ›Präparat‹ sinnvoll umrissen werden kann. Allgemeine Musikhistoriographie, so sie kontinuierliche Entwicklung voraussetzt, scheint auf Homogenität ihrer ›Präparate‹ angewiesen; man denke sich unter dem Repräsentierten etwa (in der üblichen Rangfolge) Tonsysteme, musikalische Notationsformen oder Kompositionen und deren graphische und drucktechnische Aufbereitung. Dass das Präparieren auf Kosten des kulturellen Kontextes des zu präparierenden Fundstücks oder musikgeschichtlichen Dokuments geht, ist bereits (mit Bezugnahme auf mediensible Autoren wie etwa Rousseau und Herder) mehrfach bemerkt und kritisiert worden.⁶ Doch stellt sich die Frage, ob der entwicklungsgeschichtliche Historiographietypus (dem beide Genannten trotz einiger Widerstände gleichfalls huldigen) ohne

3 Fotis Jannidis, »Narratology and the Narrative«, in: *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (= *Narratologia* 1), hrsg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, Berlin/New York 2003, S. 35–54.

4 Zum etymologisch und konzeptionell gerechtfertigten Wortspiel Geschichte/Geschichten vgl. Peter Schmitter, »Narrativität als metahistorischer Begriff«, in: *Europäische Sprachwissenschaft um 1800. Methodologische und historiographische Beiträge zum Umkreis der »idéologie«*, hrsg. von Brigitte Schlieben-Lange u. a., Bd. 3, Münster 1991, S. 41–61.

5 Der Gedanke, dass Entwicklungsgeschichte bereits in der Historiographie der Aufklärung geschrieben wurde, ja zu ihren konzeptionellen Grundlagen gehört, und nicht erst Produkt (oder ›Errungenschaft‹) geschichtsphilosophischer Spekulation des 19. Jahrhunderts darstellt, bedarf heute keiner Legitimierung mehr. Zum Modernisierungsschub und zur wissenschaftlichen Disziplinierung der allgemeinen Historiographie im 18. Jahrhundert vgl. *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, hrsg. von Horst W. Blanke und Dirk Fleischer, 2 Bde., Stuttgart–Bad Cannstatt 1990; H. W. Blanke, *Historiographiegeschichte als Historik*, ebd. 1991. Für die Musikhistoriographie der Aufklärung genüge hier der Hinweis auf die maßgebliche Würdigung durch Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 1977, insb. S. 370–421; ders., Art. »Musikgeschichtsschreibung«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1307–1319 (dort auch eine Literaturübersicht, die hier nicht gegeben werden kann).

6 Vgl. etwa Wulf Arlt, »Der Beitrag des 18. Jahrhunderts zum Verständnis der Tonschrift«, in: *Festschrift für Arno Volk*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Lars U. Abraham, Köln 1974, S. 47–90; ders., »Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J. N. Forkel«, in: *Melos* 43 (1976), S. 351–356; Peter Gülke, *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984, S. 42–44; Frieder Zaminer, »Pierre Jean Burette (1665–1747) und die Erforschung der antiken Musik im Rahmen der Pariser Inschriften-Akademie«, in: *Akademie und Musik. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolf Frobenius u. a., Saarbrücken 1993, S. 289–300. Zu Herder im mediengeschichtlichen Diskurs vgl. Andreas Käuser, *Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie*, München 1999, passim; Stefan Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs* (= Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 2002), Hamburg 2002, S. 45–48 (Darstellungsmedien).

Homogenisierung und Informationsreduktion überhaupt methodologisch sinnvoll konkretisiert werden kann.

Über das musikalische Notat hinaus richtet der dritte Teil den Blick auf Repräsentationen von anderen, nicht primär schriftlichen musikhistoriographischen Gegenständen, insbesondere auf diejenige des abgebildeten Musikinstruments, einem privilegierten technikgeschichtlichen Paradigma, das in einem Zeitalter der Ent Sinnlichung und Entkörperlichung via Schriftverkehr⁷ zunehmend zu einer Art Charakter, wenigstens einem ikonischen Zeichen, bisweilen ähnlich einem Schriftzeichen mutiert. Eine Schlussfolgerung kann hier zunächst nicht gezogen werden, doch sei die naheliegende Hypothese formuliert, dass die Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts (trotz ihrer phonozentrischen musikästhetischen Grundlegungen und Einschränkungen) nicht platterdings unter anderem Geschichte der Schrift geschrieben hat, sondern überhaupt erst alles vorgefundene Material in homogene schriftliche oder schriftartige Zeichensysteme verwandeln musste, da Schrift und Schriftsystem nicht nur eine generelle mediale, sondern überdies eine klassifikatorische Ordnung vorzugeben schien, die anderweitige empirische Bestandsaufnahmen, beispielsweise auditiv-sinnlich erfahrbaren Datenmaterials, nicht zu garantieren vermochten: Wie auch, fehlte doch in der zu erforschenden oder forschend zu projizierenden Vergangenheit, wie Forkel in der Einleitung zur *Allgemeinen Geschichte der Musik* beklagt, ein geeignetes (d. h. durch seine Evidenzeffekte glaubwürdiges und dann evtl. hinreichend kritisierbares technisches) Speichermedium wie etwa ein idealer Flötenspieler von Vaucanson, oder ein Phonograph (ein Aufzeichnungsmedium, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch ferne Zukunftsmusik zu sein schien).

I.

Musikalische Notationsgeschichte wird auch heute noch gerne als Entwicklungsgeschichte erzählt, geschrieben und tradiert. Dabei lagen bereits zu Beginn der singularisierten und sich verselbständigenen Aktantin ›Geschichte‹, also ab 1775,⁸ die teleologisch wertenden Schieflagen des kontinuitätsfixierten entwickelnden Narrationsschemas mehr oder weniger offen. So aufgesplittet die Paradigmen der Entwicklungsgeschichte im 18. Jahrhundert sein mögen – handle es sich um das anthropologische, psychologische, physiologisch-ethnische, kulturell-soziale oder technische Paradigma –, die Spielarten der Entwicklungsgeschichte entpuppen sich überspitzt formuliert als Variationen eines Themas, nämlich der zunehmenden Entfremdung aufgrund, innerhalb oder im Verlauf kultureller Entwicklung. Die Problematik der sich fremd werdenden Extrempunkte der Entwicklungsgeschichte (Ursprung im Altertum und Vorsprung in die Zukunft) wurde zwar häufig erkannt, doch nur selten so pointiert kurzgeschlossen wie in jener Glosse von Lichtenberg: »Der Mensch der alten Zeit«,

⁷ Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1987; Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

⁸ Grundlegend Reinhart Koselleck, Teilart. »Geschichte: V. Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs«, in: ders., Otto Brunner und Werner Conze, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647–691.

heißt es da, »verhält sich zum neuen, wie ein Bratenwender zu einer Repetier-Uhr«.⁹ Neben der technischen Differenz ist in dieser Karikatur auch eine kulturelle eingefangen: Denn dem neuen Menschen, der sich in seiner Repetieruhr-Eigenschaft zugleich als geschichtliches Subjekt und chronologischer Schrittmacher versteht, erwächst ein durch scheinbare Objektivität legalisierter Zugriff auf die Konten in Vergangenheit aufgehäufter Zeit.

Ein wesentlicher dieser Zugriffe besteht in der Periodisierung, mit der in der zwar durch Metaphern eines kontinuierlichen Wachsens naturalisierten Geschichte des menschlichen Geistes, gleichbedeutend (etwa bei Adelung) mit menschlicher »Cultur«,¹⁰ Stufen oder Qualitätsschritte (kurz Epochen) konstatiert werden. Zu diesen als gesamtkulturell virulent interpretierten Qualitätsschritten gehört – spätestens seit Yves Goguets großer technischer Kulturgeschichte¹¹ – die Ausbildung von Schriftsystemen bzw. von Schreibkunst. Auch die aufklärerischen Musikhistoriographen sind sich (das trifft selbst auf die kulturpessimistische Variante Rousseau zu) darüber einig, dass Schriftentwicklung kulturelle Einschnitte markiert, dass schriftlich fixierte Musik etwa der griechischen Antike auf einer anderen Stufe steht als beispielsweise die allem Anschein nach schriftlose altägyptische. Es genüge hier ein Beispiel aus der *Allgemeinen Geschichte* von Forkel, um das Bestreben zu verdeutlichen, musiksemeiographische Entwicklung in ein gesamtkulturelles Netz zu integrieren. So sieht Forkel die temporale Präzisierung, Emanzipation und metrische Systematik, die die franconische *musica mensurabilis* mit sich gebracht hat, in engem Zusammenhang mit den zunehmend präzise in Stunden und Minuten aufgeteilten Zeiten des »bürgerlichen Tages« mit seinen aus Effizienzgründen minutiös zergliederten »mannigfaltigen Geschäften und Begebenheiten«.¹² Der technische Fortschritt der musikalischen Notationskunst erhält hier eine direkte Parallel zu allmählichen Aufstieg vom Bratenwender- zum Repetier-Uhr-Geist.

Der pragmatischen Erzählperspektive der allgemeinen Geschichtsschreibung ist es wohl zuzusprechen, dass aufgefundene Entwicklungslinien musikalischer Notation als Konsequenzen von gleichsam naturgesetzlichem Charakter interpretiert werden. Zwar habe, wie Forkel schreibt, die »musikalische Schreibkunst [...] dem menschlichen Geist von jeher eben so viel Anstrengung gekostet, als die Kunst selbst.« Viele Wege seien betreten worden, »auf welchen bey der Erweiterung der Kunst nicht fortzukommen war«, ferner habe »jedes Jahrhundert [nicht nur] eine eigene Notenschrift, sondern mehrere derselben gehabt«, »eines längern Lebens fähig« seien aber nur die Entwicklungsfähigen, die ökonomischen und

⁹ Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 2, München 1971, S. 569 (Materialheft I, Nr. 3).

¹⁰ Johann Chr. Adelung, *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*, Leipzig 1782. Vgl. Art. »Johann Christoph Adelung«, in: *Sprache und Kulturentwicklung im Blickfeld der deutschen Spät- aufklärung*, hrsg. von Werner Bahner, Berlin 1984. Ferner Jörg Fisch, Art. »Zivilisation, Kultur«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 7, 1992, S. 679–774, insb. S. 706–712.

¹¹ Antoine Yves Goguet, *De l'origine des lois, des arts et des sciences [...]*, Paris 1758; *Untersuchungen von dem Ursprung der Gesetze, Künste und Wissenschaften [...]* übersetzt von Hrn. Anton Christoph Hamberger, 2 Bde., Lemgo 1760–1761. Zur Bedeutung der »Technographie« für die Geschichtstheorie vgl. August Ludwig Schlözer, *Vorstellung seiner Universalhistorie*, Göttingen und Gotha 1772, S. 97f.

¹² Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Leipzig 1801, S. 386.

ökonomisierbaren, die technisch reaktionsschnellen gewesen.¹³ In dieser Hinsicht müssen sich fremdkulturelle Notate wie beispielsweise die Abbildung eines kreisförmigen Notats arabischer Musik, die La Borde aus einem (nicht weiter identifizierten) Manuskript der Pariser Bibliothèque Royale entnommen hat, dem Verdikt der Unvollkommenheit aufgrund mangelnder Zeichenökonomie beugen, wie Forkel unmissverständlich zu verstehen gibt.¹⁴

Für solche Akzentuierungen des Ökonomisierungs- und Technisierungsprozesses, dem der Zeichenverkehr geschichtlich unterworfen gewesen sein soll, ließen sich viele Beispiele anführen. Man denke nur an die Erfindung des Notendrucks, wie er bei Burney als Epocheneinschnitt gefeiert und von Forkel sicher nicht zu Unrecht als überlieferungs- und geschichtsbeschleunigender Faktor hervorgehoben wird.¹⁵ Diese starke Akzentsetzung nimmt nicht wunder, sind wir mit der Erfindung des drucktechnischen Mediums doch in der medialen Gegenwart der Historiographie des 18. Jahrhunderts angelangt, in einem Medienzeitalter, das einem präsenz- und präsentationsorientierten Zeichengebrauch huldigt. Dass die Transposition vergangener oder fremder Notate in die gedruckte Seite historiographischen Textes problematische Verkürzungen und Dekontextualisierungen mit sich bringen kann, wird (soweit ich sehe) nirgends, d.h. von Martini und Marpurg bis La-Borde und Forkel nicht thematisiert. Im drucktechnischen Medium scheint alles – jedenfalls soweit es Notation betrifft – machbar, darstellbar.

II.

Dabei entsteht ein zweites Problem, nämlich das einer drucktechnischen Sekundärüberlieferung. Denn die Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts hat sich weit weniger, als sie behauptet, auf die Interpretation von Quellenneuentdeckungen gestützt, sondern sich in erheblichem Maße an vorhandenen gedruckten Materialsammlungen und dann zunehmend im eigenen Genre bedient. Ein prominentes Beispiel dieser drucktechnischen Sekundärüberlieferung bildet der Komplex der sogenannten Mesomedes-Hymnen, die seit Pierre Jean Burettes Abhandlungen für die Pariser Inschriften-Akademie aus den 1720er Jahren¹⁶ zwar immer wieder durch Konjekturen verschiedenster Art verändert, nicht aber mehr an hinter Burette zurückreichenden Quellen überprüft wurde. Berücksichtigt man

¹³ Ebd., S. 733.

¹⁴ Jean-Benjamin-François de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Bd. 1, S. 185f., arabisch und in französischer Übersetzung; Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, S. 33–35, Abbildung und Anmerkung.

¹⁵ Charles Burney erhebt im zweiten Band seiner *General History of Music*, London 1782, hauptsächlich technische Entwicklungen (Guidos Notationserfindungen, die franconische *musica mensurata*, Musikdruck) in den Rang von Epocheneinschnittskriterien. Vgl. auch Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Bd. 2, S. 519f. Noch stärker ist die Bedeutung des Musikdrucks allerdings hervorgehoben in Forkels (nicht veröffentlichtem) Vorwort zu Joseph Sonnleithners Projekt einer »Musikgeschichte in Denkmahlen«, vgl. die Forkel-Handschrift (Mus. ms. autogr. theor., »Denkmäler«, ohne weitere Spezifizierung) in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Ein weiteres technisches Paradigma sind Instrumentenentwicklungen, vgl. etwa Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Bd. 2, S. 487, wo die Entwicklung der Harmonie als direktes Korrelat zu derjenigen der Klaviatur dargestellt wird.

¹⁶ Vgl. Zaminer, Burette: Pierre Jean Burette, 1993, S. 289–300.

der immensen Arbeitsaufwand der Sammlung musikgeschichtlich relevanten gedruckten Materials, wie er sich in den Arbeitsprozessen von Forkel und Burney manifestiert, die noch dokumentierbar oder zum Teil schon dokumentiert sind,¹⁷ so wird man nicht staunen, dass ein solches darüber hinausgehendes Arbeitspensum an Quellenarbeit nicht auch noch hat geleistet werden können (was der Historismus der Aufklärungshistorie zum Vorwurf gerichtet hat). Es genügte oder musste vorerst genügen, primär drucktechnisch aufbereitete Präparate als historische Dokumente in Anspruch zu nehmen. Eine ausgesprochen dankbare Fundgrube stellte in dieser Hinsicht die »Dissertazione seconda« aus dem ersten Band von Martinis *Storia* dar, die neben der Beantwortung der (aus der *Querelle des anciens et des modernes* sich herschreibenden und allmählich obsolet werdenden) satztechnischen Fragestellung, wie die Alten die Konsonanzen gebraucht hätten, die ungleich interessantere Frage aufwarf, wie die Notate dieser Alten denn überhaupt zu lesen seien, und dabei eine Notationsgeschichte der mittelalterlichen Musik *in nuce* entwarf. Zur Entwicklung der Neumen hat Martini in diesem Kontext u. a. eine Präparation, eine Zusammenstellung von drei Fragmenten vorgenommen, die in der Folge unverändert von Hawkins, Burney, Forkel, ja noch von Kiesewetter übernommen worden ist (vgl. Abbildung 1).¹⁸ Die Zusammenstellung der vier Notate ist (erstarrt im Bernstein der Entwicklungsgeschichtlichen Ideologie) gewissermaßen zur eigenständigen Quelle geworden.

Neben der Präparierkunst der Diplomatik, wie sie hier exemplifiziert ist, müssen noch diejenigen der tabellarischen Tonsystemdarstellung (die hier aus Raumgründen unberücksichtigt bleibt) und der Transkription erwähnt werden. Letztere stellt beispielsweise aus den nicht selten artifiziell verschlüsselten, beeindruckende Reverenz erweisenden Notenbildern aus Glareans *Dodekachordon* (einem niemals zu unterschätzenden musikhistoriographischen Prätext) lesepraktisch leicht handhabbare, entzauberte Partituren her.¹⁹ Die Problematik des

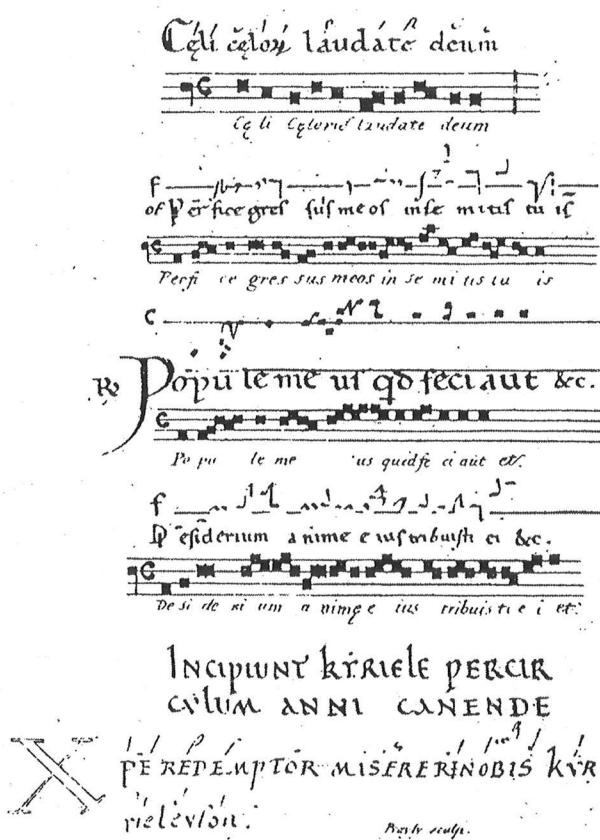
¹⁷ Zu Burney vgl. die begonnene Briefausgabe, *The Letters of Dr. Charles Burney*, Bd. 1, hrsg. von Alvaro Ribeiro, Oxford 1991. Noch immer grundlegend Percy A. Scholes, *The Great Dr. Burney*, 2 Bde., London 1948; ders., *The Life and Activities of Sir John Hawkins, Musician, Magistrate and Friend of Johnson*, London, New York und Toronto 1953. Auch die Arbeit Martinis ist vorzüglich dokumentiert, ebenfalls diejenige Martin Gerberts, ganz im Gegensatz zu Marpurg, zu dem notwendige Grundlagenarbeit fehlt, desgleichen zu La Borte. Der Arbeitsprozess von Forkel ist zum Teil erschließbar aus den »Miscellanea musica«, einem fünfbandigen Handschriftenkonvolut im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Mus. ms. autogr. theor.). Eine erste Aufschlüsselung von deren Inhalt ist im Anhang meiner Dissertation (vgl. Anm. 1) erschienen.

¹⁸ Eine Synopse wäre hilfreich, muss hier jedoch aus Raumzwängen entfallen. Vgl. Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, Bd. 1, Bologna 1757 (recte ca. 1760), S. 184; Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Bd. 1, London 1776, S. 462; Burney, *A General History*, Bd. 2 (1782), S. 434; Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 2, Kupfertafel I, rechte Hälfte, Kommentar dazu S. 345; Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834, Anhang, Tafel I.

¹⁹ Zur Glarean-Rezeption vgl. folgende grundlegende Aufsätze: Jürg Stenzl, »In das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten, war ihm nicht beschieden«, in: *Josquin des Prés*, hrsg. von Gösta Neuwirth und Heinz-Klaus Metzger (= Musik-Konzepte 26/27), München 1982, S. 85–101; Friedhelm Krummacher, »Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die ›alten Niederländer‹ im 19. Jahrhundert«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Hermann Danuser, Laaber 1991, S. 205–222; Andrew Kirkman, »From Humanism to Enlightenment.

462 HISTORY OF THE SCIENCE Book IV.

and had received from thence, memoirs and extracts from manuscript antiphonaries, and graduals, many of which were above nine hundred years old, in which these characters appear. He farther says, that in this method of notation, by points and other marks, it was impossible to ascertain the difference between the tone and semitone, which is in effect saying that the whole contrivance was inartificial, productive of error, and of very little worth. *Dissertation sur le Chant Gregorien*, chap. vi. Specimens of this method of notation, taken from Martini, vol. I. pag. 184, are inserted in the following plate *.



* There has lately been discovered in the library of Bennet college in Cambridge, a manuscript containing examples of the method of notation by irregular points above spoken

Abbildung 1: John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776, Bd. 1, S. 462. Das notationsgeschichtliche Präparat stammt aus Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, Bologna 1757 [1760], S. 184. (Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2004)

Reinventing Josquin», in: *The Journal of Musicology* 17 (1999), S. 441–458; ders., »Under Such Heavy Chains. The Discovery and Evaluation of Late Medieval Music Before Ambros«, in: *19th Century Music* 24 (2000), S. 89–112. Neben dem narrativen wurde allerdings in keinem der Beiträge auch der mediale und überlieferungstechnische Aspekt berücksichtigt.

Transkribierens, anderweitig als editorisches Problem ausführlich thematisiert, bedarf hier keiner weiteren Verlängerung. Doch sei die Frage erlaubt, ob allgemeine Historiographie der Musik (die Betonung liegt auf dem Singular) mit der seit Chladenius' Historik eingestandenen Sehepunkttheorie²⁰ (die, sobald ästhetisches Urteil sich in Geschichtsschreibung konzeptionell einmischt, zur Maßstabsbildung mit Kontrollanspruch mutiert) ohne Homogenisierungen auf elementarer Zeichenebene arbeiten kann. Dass Musikhistoriographien (nicht nur des 18. Jahrhunderts) aus vermittelnden oder sonst kommunikativen Zwecken mit derartigen vergegenwärtigenden Zeichenpraktiken arbeiten, liegt auf der Hand. Es fragt sich mithin, ob für die Musikgeschichtsschreibung unter der Ägide des homogenisierten Schriftzeichens etwas anderes als das Schriftzeichen dokumentarisch lesbar schien oder scheinen musste.

III.

Abschließend ein paar Überlegungen zur Verschriftlichung des Instruments. Im oben angeführten Zitat unterscheidet Forkel zwischen der Schreibkunst und der eigentlichen musikalischen Kunst. Und nicht selten wird in seiner *Allgemeinen Geschichte* das Dilemma thematisiert, dass unter der Prämisse, Musik sei ihrer Natur nach klingende Kunst, jellches >echtes< Dokument vergangener Musik mit den Luftteilchen, die sie übermittelte, dahingegangen sei. Musikgeschichte scheint aus dieser Perspektive ein desaströses Verlustgeschäft, stößt sie doch nie zu ihrem eigentlichen Gegenstand vor. Die logische Konsequenz wäre gewesen, solche >eigentliche< Musikgeschichte zu einer *contradictio in adjecto* zu erklären und das Projekt Musikgeschichte auf sich beruhen zu lassen.²¹

Das Problem eines bloß supplementären Charakters von Schrift, das diese musikhistorische Verlustanzeige impliziert, kann hier nicht diskutiert werden. Doch können wir Sensibilität dafür gewinnen, dass Schrift eine ambivalente, zumindest unsichere Position in der pragmatischen Enzyklopädie einnimmt, die Forkel – in Weiterentwicklung von Mattheson, Mizler und Scheibe – seinem musikhistoriographischen Projekt zugrundelegt.²² Einmal

20 Johann Martin Chladenius, »Allgemeine Geschichtswissenschaft (1752)«, in: *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, hrsg. von Blanke und Fleischer, S. 226–274. Grundlegend zur Problematik Reinhart Koselleck, »Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 176–207.

21 Herder wünschte sich im *Vierten kritischen Wäldchen* einen »pragmatischen Geschichtschreiber« der Sinnlichkeit der Musik, ein Konzept, das von keinem Aufklärungshistoriker der Musik (trotz der Ansätze in der Einleitung zum ersten Band von Forkels *Allgemeiner Geschichte*) realisiert worden ist. Vgl. Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 4, Berlin 1878, S. 162.

22 Die fundamentale Bedeutung der Schrift, die z.B. in Matthesons *Neu-eröffnetem Orchestre*, Hamburg 1713, noch eine eigene grundlegende »Pars designatoria« etabliert hatte, schwindet zunehmend. Vgl. die entweder ganz bedeutungslose oder aber labile Stellung der Schrift in den systematischen Wissenschaftsbegründungen der »musica scientia« bei Agostino Steffani, *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi*, Amsterdam 1695; Lorenz Mizler, *Dissertatio quod Musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae, editio altera*, Leipzig und Wittenberg 1736; Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musikus*, Hamburg 1745, S. 721–733 (»Entwurf einer Eintheilung der Musik«);

gehört sie zu den propädeutischen Hilfswissenschaften, ein andermal ist sie Werkzeug der höheren musikalischen Kritik, ein weiteres Mal ist sie nicht weiter thematisierte Voraussetzung. Die Schrift läuft im systematischen Profil der musikalischen Wissenschaft, die Forkel zu entwerfen sucht, wie ein schwer greifbarer Schatten nebenher. Und doch gehört sie auf der anderen Seite für den Musikhistoriographen nicht nur zum Greifbaren, zum Dokumentarischen, Sammelbaren, sie entwirft darüber hinaus leitende Vorstellungen von Ordnung und Klassifizierbarkeit. Dies sei an den abschließenden Beispielen verdeutlicht.

Forkel merkt mehrfach in der *Allgemeinen Geschichte* an, dass Musikinstrumente (vor allem bei schriftlosen Musikkulturen ist dies von Belang) wie eine musikalische Schrift oder als Surrogat derselben gelesen werden können.²³ Es liegt auf der Hand, dass Forkel hier aus dem Zustand von Instrumenten zum einen auf Spezifika von Tonsystemen schließen möchte, zum anderen auch auf kulturspezifische klangliche Charakteristika. Doch verweist die Vorstellung vom verschriftlichten Musikinstrument auf mehr als lediglich derartige Abstraktionsmöglichkeiten. Vergleichen wir die Abbildungen von Musikinstrumenten vom Beginn des 17. Jahrhunderts, namentlich wie sie uns in Praetorius' *Syntagma musicum* begegnen, mit den Instrumententafeln der Musikgeschichten des späten 18. Jahrhunderts, fällt vor allem eines ins Auge: der Verlust der Maßstäblichkeit. Konkret heißt dies, dass das exakte Maß, das Praetorius noch mit der »Braunschweigischen Elle« zu geben suchte,²⁴ um die Mitte des 18. Jahrhunderts verschwindet, insbesondere in einem der zentralen organologischen Prätexte, Francesco Bianchinis *Dissertatio de tribus generibus instrumentorum* (Rom 1742). Vergleicht man die Instrumententafeln von Bianchini, Hawkins, Burney und Forkel, so kann man schon im flüchtigen Überblick erkennen, wie die von Bianchini normierten Abbildungen in der Folge abgekupfert wurden. Die exakte Maßstäblichkeit der Abbildung ist dabei einem Interesse an der äußeren Form, am Umriss gewichen, wodurch die nach-bianchinischen Tafeln an komparative Tabellen zur Entwicklung der Alphabetschrift erinnern, wie wir sie beispielsweise in der *Encyclopédie* finden.

Die Reduktion des Instruments zu einer Art Schriftzeichen bildet ein passendes Gegenstück zur Doktrin einer Musik, die nicht durch den Gebrauch, sondern durch ein Ideal-Klangliches als dem >Eigentlichen< ihrer Natur definiert wird. In gleichem Maße wie der Musikpraktizierende aus dem Kommunikationsmodell einer auf den Idealklang als ihrem

ders., *Ueber die musikalische Composition, Erster Teil*, Leipzig 1773; Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insfern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist*, Göttingen 1777; ders., *Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe*, Göttingen 1780; ders., *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1 (Einleitung); ders., *Allgemeine Litteratur der Musik* (Hauptindex als enzyklopädische Gliederung); Christian Ludwig Bachmann, *Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, in so ferne sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist*, Erlangen 1785 (= Teilplagiat von Forkel 1777). Auf den engen, zum Teil polemischen Konnex dieser Texte kann hier nicht eingegangen werden.

23 Vgl. z. B. Forkel, *Allgemeine Geschichte*, Bd. 1, S. 128: Musikinstrumente seien »gewissermaßen selbst als eine Art von musikalischer Schrift zu betrachten«.

24 Vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De organographia*, Braunschweig 1619, Tafelteil (»Theatrum Instrumentorum«). Die Rückseite der Titeltafel ist für den generellen Maßstab der Abbildungen reserviert (ein halber Schuh = ein Viertel einer Braunschweigischen Elle). Nicht selten steuern die Größenverhältnisse die Reihenfolge und Anordnung der Instrumentenabbildungen (vgl. etwa Tafeln IX–XIII: Blasinstrumente); der Maßstab ist stets in den unteren Tafelrändern eingelassen.

wahren Wesen reduzierten Kunstmusik zunehmend ausscheidet, verschwindet die Abbildung des Menschen oder des menschlichen Körpers als unwesentliches Beiwerk aus den Tafeln der Instrumentenschrift.²⁵ So musste Forkel sein Prozedere bei der Übernahme einer Abbildung aus einem der präzisesten Reiseberichte des 18. Jahrhunderts, Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien*,²⁶ nicht lange kommentieren (vgl. Abbildung 2). Die Tanzszene aus dem syrischen Káhira, die bei Niebuhr nicht umsonst – da er an Gebräuchen und dem u. a. auch musikalischen Alltag der anderen Kultur interessiert ist – möglichst vollständig als Situation festgehalten wird, düntt sich bei Forkel auf ein Teilstück des Klanglichen aus: Die Hand mit den Kastagnetten wurde der schönen Tänzerin, deren Körperlichkeit dem nüchternen Historiographen offensichtlich zu bedrohlich schien, glatt abgeschnitten, die Abbildung als ikonisches Zeichen für einen bestimmten Klang (einen *sample*) in ein steriles präparatorisches Zeichenarchiv bzw. einen Katalog aufgenommen, der nicht nur der Sinnlichkeit der Szenerie enträt, sondern darüber hinaus Spezifika des Gebrauchs abschneidet und damit Möglichkeiten des Erkennens kultureller Differenz verknapppt:²⁷ ein Beleg dafür, dass die Schrift der Musikgeschichtsschreibung nicht allein die Schriftsysteme ihres Gegenstandes beschrieb, sondern ihren Gegenstand, auch in Abbildungen, weitgehend diskursiv zu verschriftlichen suchte.



Abbildung 2a: Carsten Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und den umliegenden Ländern*, Bd. 1, Kopenhagen 1774, Tabelle XXVII

25 Vgl. Christian Kaden, »Aufbruch in die Illusion«. Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts, in: ders., *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel, Basel u. a. 1993, S. 140–156.

26 Carsten Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und den umliegenden Ländern*, 2 Bde., Kopenhagen 1774–1778, Reprint mit Vorwort von Dietmar Henze, Graz 1968.

27 Zur Logik des wissenschaftlichen Blicks, der topischen Konstellationen und Bildensembles in separierte Präparatgruppen aufgelöst vgl. etwa Henning Klauß, *Zur Genealogie des wissenschaftlichen Blicks*, Oldenburg 1986, insbesondere S. 141–149 (zum Komplex der selektiven Wahrnehmung).

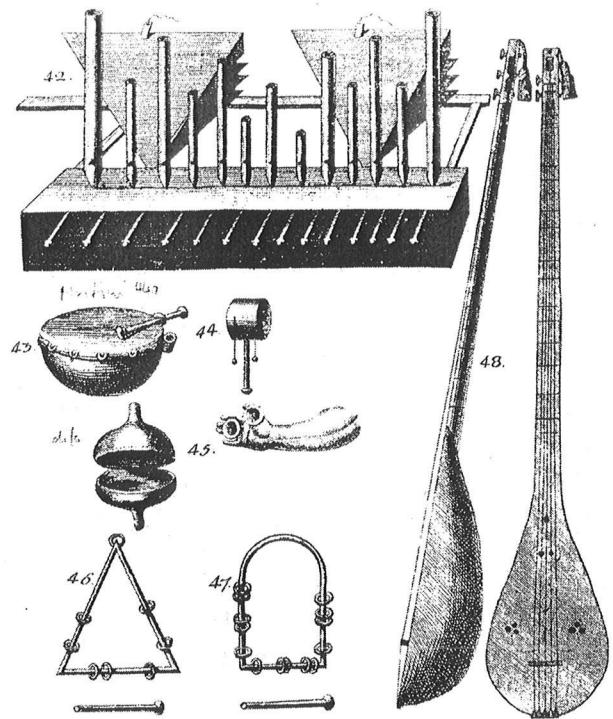


Abbildung 2b: Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, Tabelle IV. (Beide Abbildungen aus Privatbesitz)

Cristina Urchueguía (Zürich)

Komponieren oder nicht – die Schrift als Faktor von ›Komposition‹

Am 4. September 2004 berichtet die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* über den russischen Komponisten Vladimir Martynov.¹ Martynov, der von der Autorin des Artikels als »Post-Komponist« bezeichnet wird, hat die »Ära der komponierten Musik für beendet erklärt«. Martynov wirft der Komposition vor, »historische[s] Symptom für die Entfernung des abendländischen Menschen von seinen religiösen Wurzeln« zu sein. Eine Erklärung des Begriffes, von dem sich Martynov abgrenzt, nämlich ›Komposition‹, ist im Artikel nicht expliziert. Wohl ließe sich aber seine Vorstellung von Komposition als Gegenteil zu den kreativen Mitteln verstehen, derer sich Martynov anstelle der Komposition bedient: die Collage, das

¹ Kerstin Holm, »Wie man das Herzenskämmerlein öffnet. Der russische Minimalist Wladimir Martynow hat die Ära komponierter Musik für beendet erklärt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 4.9.2004, S. 40.